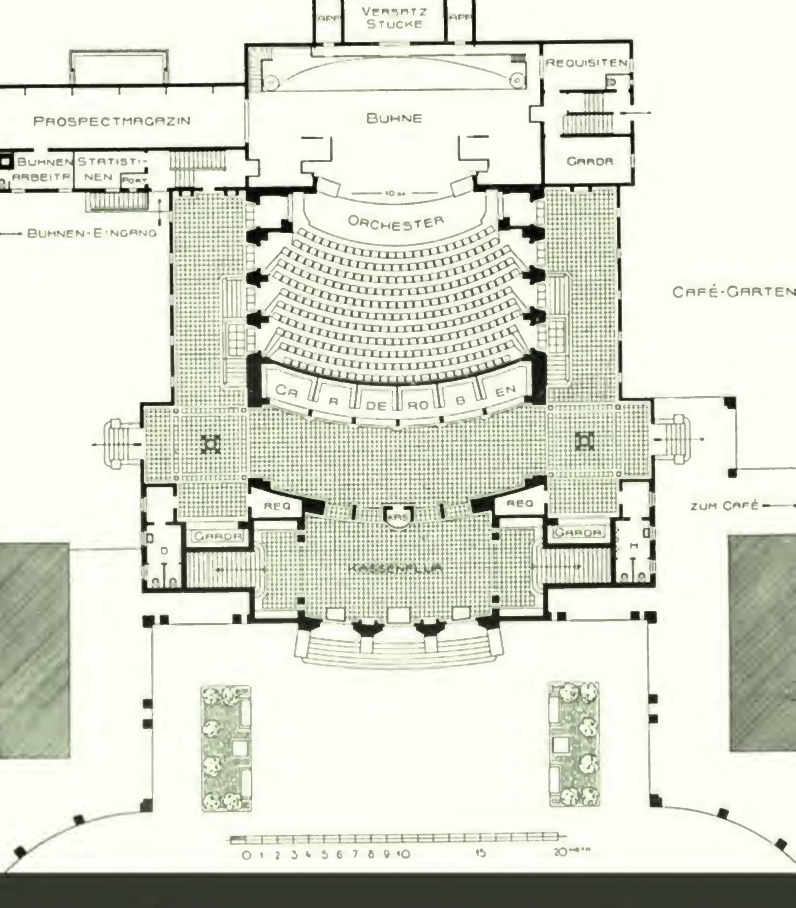
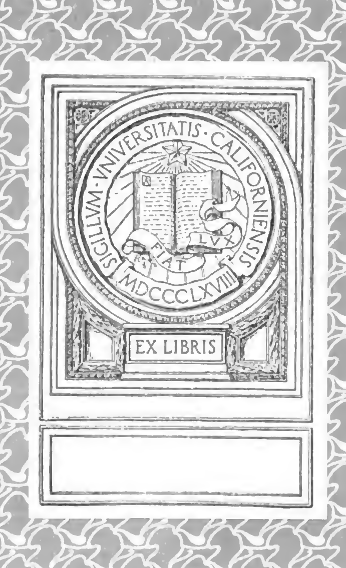
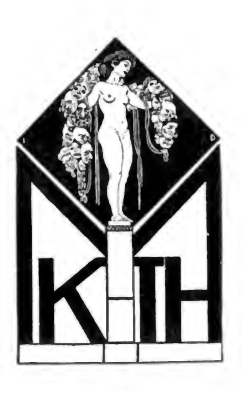


Das Münchner Künstlertheater

Max Littmann


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





DAS MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER

VON

PROF. MAX LITTMANN

MÜNCHEN
L. WERNER, ARCHITEKTURBUCHHANDLUNG 1908



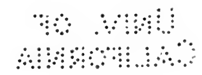
ZUR EINFÜHRUNG.

Das Münchner Künstlertheater stellt sich als ein Versuch dar, Ideen über die künstlerische Durchbildung von Bühnenbildern und deren Verhältnis zum Zuschauer zu verwirklichen, die schon seit hundert Jahren von den besten Geistern entwickelt worden sind.

Einige ganz Große: Goethe, Schinkel, Semper haben versucht, Neues, Grundlegendes in die künstlerische Erscheinung der deutschen Schaubühne zu bringen — Versuche, die in einer für solche Ideen noch nicht reifen Zeit scheitern mußten. Der Durchschnittstyp des Theaters, wie er von Italien nach Deutschland verpflanzt wurde, zeigt in seiner Entwicklung des Zuschauer- und Bühnenhauses keinerlei künstlerischen Fortschritt. Die künstlerische Kulturarbeit des verflossenen Jahrhunderts ist am Theater spurlos vorübergegangen; wir erleben heute noch das ergötzliche Schauspiel, daß diesseits des Proszeniums der Architekt sein Logenhaus aufbaut und künstlerische Taten erträumt, sofern er nur dem alten Organismus einige zurzeit gerade in Mode befindliche Schmuckformen aufklebt — und hinter dem Vorhang müht sich der Ingenieur, die alte Bühnenmaschinerie in neue technische Formen zu bringen. Das Zurückdrängen künstlerischen Fühlens, eine allzuhohe Bewertung rein technischer Fertigkeit, die alle Gebiete menschlicher Tätigkeit des vergangenen Jahrhunderts auszeichnet, jener Mangel künstlerischer Kultur, der unsere Städte- und Landschaftsbilder verwüstet hat, kennzeichnet den Geist, der auch die künstlerische Entwicklung unserer Theater aufhielt.

Bei dem konventionellen Bühnenbild, das uns die großen Barockkünstler Italiens übermittelten, wird durch eine perspektivische Tiefenentwicklung der Schein der Wirklichkeit erstrebt. Die Sichtbarmachung dieses Bildes erfordert deshalb ein Auditorium, das in seinen Seitenwänden nur die Fortsetzung der Seitenlinien des Bühnenbildes sein kann und deshalb eng begrenzt ist.

Im Gegensatz hierzu bot das antike Bühnenbild bei geringer Tiefe und ziemlicher Breite nur eine stilistische Darstellung der Ört-



lichkeit, vor welcher sich die Szene abspielte, die — ohne jede perspektivische Täuschung — die Phantasie des Zuschauers zu intensiver Mitarbeit anregte. Nicht ein Mangel an technischem Können war die Ursache jener einfachen Gestaltung des Bühnenbildes, sondern zweifellos das aus einer hochentwickelten künstlerischen Kultur hervorgegangene Feingefühl, das bei einem Kunstwerk das Hauptmoment betont wissen will, und die Überzeugung, daß neben das Wort des Dichters nicht auch noch ein die Natur vortäuschendes Bühnenbild treten dürfe. Bei diesem ganz flachen Bühnenbild konnten sich die Zuschauer natürlicherweise in Halbkreisen gruppieren, die nach rückwärts stark ansteigend, vielen Tausenden Raum boten.

Aus dieser flüchtigen Andeutung ergeben sich die unabänderlichen Beziehungen zwischen Bühnenbild und Zuschauerraum. Wollen wir die Fragen lösen, die uns die Schaubühne aufgibt, so muß beides zusammengehalten werden.

So vielseitig wie die alle Varianten umfassenden künstlerischen Erscheinungen, die uns heute auf der Bühne entgegentreten, vom modernen Seelendrama und dem feinen Konversationsstück bis hinauf zu dem großen Wort- und dem Tondrama, so vielgestaltig sind natürlich auch die Probleme, die uns beschäftigen.

Beginnen wir zunächst mit dem Bühnenbilde.

Wie schon erwähnt, bedienen sich unsere Theater einer romanischen Bühnentechnik, die Bühnenbilder in großer Tiefe nach dem System des Guckkastens entwickelt. Diese falschen Bilder und ihr geradezu beleidigender — weil lächerlicher — Naturalismus sind hauptsächlich schuld daran, daß feiner Empfindende, unsere besten Künstler, eine große Anzahl von Kunstfreunden, darunter unsere erlesensten Geister, sich immer mehr von der Stätte zurückzogen, die Schiller einst eine „moralische Anstalt“ nannte.

In der Tat ist es unverständlich, warum inmitten des ganzen Kulissenkrams mit Pappfelsen und Leinwandhäusern gerade die Ausdehnung des „Raumes“ mit naturalistischer Treue behandelt werden soll, wie bei dem alles verzeichnenden und alle künstlerische Wirkung zerstörenden Rampenlicht, bei den unmöglichen Perspektiven, die geradezu komisch wirken, wenn vor dem Hintergrunde Darsteller stehen, die sich um alles in der Welt nicht in der vom Maler angenommenen perspektivischen Verjüngung verkleinern, wie bei alledem eine Vortäuschung der Wirklichkeit erzeugt werden soll. Anselm Feuerbach hat dem Empfinden über diese Mißverhältnisse beredten Ausdruck ge-

geben, wenn er sagte: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verschluckt den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks.“

Die romanische Bühnenform ist stilwidrig und deshalb handelt es sich für uns darum, eine neue Form zu finden, für die uns schon Goethe, Schiller und andere Große Fingerzeige gegeben.

Goethe schreibt an Schiller am 8. April 1797: „So erschienen mir dieser Tage einige Scenen im „Aristophanes“ völlig wie antike Basreliefen und sind gewiß auch in diesem Sinne vorgestellt worden!“

Das ist das reliefartige Bühnenbild, wie es heute noch bei den Japanern erhalten und auf das die ungeheure Wirkung der Truppe der Sada Yacco zurückzuführen ist, bei der alle Bewegungen direkt an ägyptische und persische Reliefs erinnerten. Das ist die große künstlerische Tradition des japanischen Bühnenbildes, von der Prinz Rupprecht in seinen „Reiseerinnerungen aus Ostasien“ bei einer Schilderung des „Kirschblütentanzes“ sagt: „Die Dekorationen des Hintergrundes übertreffen an Schönheit wie Geschmack die meisten unserer europäischen Theater.“

Schiller bemerkt in der Vorrede zur „Braut von Messina“, daß die wahre Kunst im Menschen eine Kraft ausbilde, die „sinnliche Welt, die sonst nur als roher Stoff auf uns lastet, in eine objektive Form zu rücken“. Und Schinkel, der zu verschiedenen Malen Goethes Gast gewesen und dessen Briefwechsel mit dem Großen von Weimar über den Bau des neuen Berliner Schauspielhauses uns heute noch im Goethe-Schiller-Archiv erhalten ist, erklärt uns in den Erläuterungen eines Entwurfes zur Veränderung der Szene im Königl. Nationaltheater zu Berlin, wie beim Theater der Alten „sogar absichtlich vermieden werden mußte, eine gemeine physische Täuschung der Szene zu bewirken, auf die bei dem modernen Theater nicht allein so fälschlich hingearbeitet wird, sondern wo die Aufgabe so schlecht als möglich gelöst wurde und aus guten Gründen nie gelöst werden wird. Eine symbolische Andeutung des Ortes, in welchem die Handlung gedacht war, war vollkommen hinreichend, der produktiven Phantasie des Zuschauers eine Anregung zu geben, durch welche er imstande war, bei der hinreißenden Kunst der Darstellung der Handlung, ganz ideal den angedeuteten Ort um diese herum bei sich weiter auszubilden, und ihm dann die wahre und ideale Illusion erwuchs, die ihm ein ganz modernes Theater mit allen Kulissen und Soffitten nicht geben kann.“

Und dann weiter:

„Daß die Malerei in Rücksicht der auf der Szene zusammengebauten Teile so sehr als möglich vereinfacht werde, ist ebenso notwendig, wenn der lächerliche Eindruck jener widersinnigen, nie stimmenden Zusammensetzungen vermieden werden soll. Wenn wir daher unsere Szene in den mehrsten Fällen mit einer einzigen großen Bildwand verzieren könnten, so gingen wir schon unendlich weiter als die Alten, indem auf einer solchen selbst die vollkommenste physische Täuschung einer Ortsversetzung technisch erzwungen werden kann, besser und leichter als auf einer Szene mit Kulissen und Soffitten, die überall auseinanderfallen und bei der besten Anordnung nie aus einem einzigen Punkte einen Zusammenhang bilden können. Der größte Vorteil, der daraus entsteht, würde aber der sein, daß das Bild der Szene in jeder Hinsicht künstlerischer behandelt werden könnte und dennoch der Handlung weniger Abbruch täte, da es sich nicht prahlend vordrängt, sondern als symbolischer Hintergrund immer in der für die Phantasie wohltätigen Ferne hält. Soll die Szene einen höheren Charakter gewinnen, so muß unser Proszenium mehr das Wesen der festen Szene der Alten erhalten und ein kräftiger Abschluß-Rahmen sein für das Bild der ganzen Theatererscheinung."

Und endlich sagt Schinkel bei der Aufzählung der durch seine Vorschläge erzielten Vorteile:

„Die Hauptverschiedenheit dieser Einrichtung von der bisherigen und von fast allen Theatern ist die, daß weder Kulissen noch Soffitten angewendet werden. Die hiedurch entstehenden Vorteile sind folgende:

a) Der Theatermaler erhält, bei einer großen Erleichterung in der Arbeit, eine weit größere Freiheit, da er größtenteils nur mit einem Bilde zu tun hat; im äußersten Fall aber hat er einige Durchsichten zu behandeln, die immer als in sich zusammenhängende Bilder das Ganze leichter in Übereinstimmung bringen als die Kulisse mit der Soffitte.

b) Diese vereinfachte Szene, welche, wie jede perspektivische Darstellung, nur aus einem Punkte allein ganz richtig gesehen werden kann, fällt wenigstens nie ganz auseinander, wenn man diesen Punkt verläßt, wie dies der Fall ist mit der von Kulissen und Soffitten durchschnittenen Szene, die aus allen anderen Punkten eine ganz unangenehme und zerstückelte Komposition zeigt, welche immer störender wirkt, je weiter die Zuschauer von diesem einen Standpunkt gestellt werden. Außerdem aber wird die Szene bei weitem größer und die Hauptvorstellung nicht durch eine Menge von Einbauen, Kulissen

und Setzstücken verengt, welches bisher ein so sehr geübter Mißbrauch war, durch den man meinte, die Szene natürlicher zu machen, da doch dem Maler alle Mittel zur vollkommenen Erreichung dieses Zweckes in der Anordnung der Linien und Luftperspektiven auf einer Wand gegeben sind."

So weit Schinkel.

In ganz ähnlichem Sinne äußert sich Gottfried Semper ausführlich in einer im Jahre 1849 erschienenen Denkschrift über das sogen. alte Theater in Dresden, in welcher er seinen ersten, leider nie zur Ausführung gelangten Entwurf vom Jahre 1835 bespricht, bei dessen Bühnengestaltung schon all die Ideen wirkten, die uns heute beschäftigen. Er verkürzte die Bühne sehr stark und sagt darüber:

„Erstens wird dadurch eine wahrhaft künstlerische Wirkung der Bühnendekoration erleichtert, indem das Verschieben der unbehaglichen Kulissen fast ganz überflüssig wird und ein einziger sehr breiter Hintergrund, dessen Begrenzungen durch die nicht gar zu weit voneinander entfernten Proszeniumswände versteckt werden, das wesentlichste der Dekorationen in panoramatischer Malerei wiedergegeben werden kann. Weil die Proszeniumsöffnung weit zurückliegt, wird eine in künstlerischer Beziehung so wünschenswerte Umrahmung des Bildes gestattet sein, ohne daß die Absicht, den Ort einer Handlung näher zu bezeichnen, in den Augen eines gebildeten Publikums dadurch weniger erreicht wird. Auch ist eine effektvolle Beleuchtung der Szenerie, die bei der gewöhnlichen Bühneneinrichtung dadurch unmöglich wird, daß die Schauspieler stets im vollen Lichte gleichsam schwimmen, und doch mitten in der Dekoration drinnen stehen wollen, nur dann ausführbar, wenn der notwendig überall gleich hell erleuchtete Teil der Bühne, worauf wirklich gespielt wird, durch einen Abschnitt von der Dekoration getrennt ist, die ganz andere Bedingungen der Beleuchtung erfordert, um zu wirken.

Zweitens ist eine solche Bühneneinrichtung in akustischer und auch in optischer Beziehung höchst vorteilhaft, was kaum erst des Beweises bedarf und sich aus der Form des Proszeniums sowie daraus von selbst ergibt, daß die Handlung sozusagen mitten im Saale vor sich geht.

Drittens und hauptsächlich ist sie vorteilhaft, weil sie die jetzt herrschende Unsitte unmöglich macht, durch Frontenaufzüge und Paraden, die aus dem hintersten Hintergrunde der

Bühne vorwärts marschieren, aller Perspektive und allem gesunden Geschmacke in das Gesicht schlagen. Man sieht leicht, daß bei geringer Massenentwicklung eine viel größere Wirkung erregt, oder doch wenigstens das Unzulängliche derselben weit leichter versteckt und Lächerliches vermieden wird, wenn man solche Aufzüge en profil vorbeidefilieren läßt, wie dies bei der Bühneneinrichtung gestattet oder vielmehr vorgeschrieben ist. Man kann wohl überhaupt nur wünschen, daß das herrschende Bestreben nach prospektivischen und malerischen Gruppierungen, für das der dramatischen Kunst weit günstigere altklassische Prinzip plastischer oder besser gesagt reliefartiger Anordnung derselben vertauscht werde. Jedoch ist dies nicht Sache des Architekten, der sich der noch immer herrschenden Bühnenpraxis zu fügen hat."

Jahrzehntelang hat dann die Frage der Reformierung des Bühnenbildes geruht. Richard Wagner kam mit dem „Kunstwerk der Zukunft", und wenngleich ein Böcklin die Ansprüche Richard Wagners für künstlerisch unerfüllbar hielt, wurde von unserer gebildeten Welt dennoch über das nicht zu Verwirklichende in den Wagnerischen Forderungen hinweggesehen — die neue Musik hielt alle im Banne und man legte nicht Kritik da an, wo uns so unendlich viel anderes Neues, Großes und Schönes geboten wurde.

Aber die Erkenntnis der Verkehrtheit unserer Bühnenbilder hat sich festgewurzelt. Wenn nach Hildebrand die bildende Kunst ihren Gegenständen auch für den nahen Standpunkt durch die Art ihrer Darstellung die einheitliche Erscheinungsform gibt, welche die Dinge in Wirklichkeit erst bei größerer Entfernung zeigen, wenn er sagt: „Der Künstler stellt der Naturerscheinung eine auf Gesetzmäßigkeit zurückgeführte dadurch geklärte Bilderscheinung (das „Fernbild") gegenüber" und wenn Aloys Richl endlich die Gültigkeit dieser von Hildebrand für die bildende Kunst aufgestellten Sätze auch für die Poesie, insonderheit aber für das Drama nachweist und schließlich zu dem monumentalen Satze kommt: „Auch in der dramatischen Poesie gilt die ‚Reliefauffassung'", so haben wir die Grundlagen für jene auf den wesentlichsten Gesetzen der dramatischen Kunst selbst beruhende Bühnenreform, wie wir sie anstreben müssen, um an Stelle der bisherigen stilwidrigen eine stileinheitliche Szene zu erhalten.

Blicken wir noch einmal zurück. Der mit Schinkel befreundete E. Th. A. Hoffmann vertrat die Ideen des ersteren teilweise bei der Inszenierung seiner „Undine". Eduard Devrient, der Geschicht-

schreiber der deutschen Schauspielkunst, sagt in seinem 1851 erschienenen hochinteressanten Buche über das Passionsspiel in Oberammergau:

„Die dramatische Behandlung der Geschichte hat ihre volle Berechtigung, sie irrt nach meiner Meinung nur in der Forderung: auf unseren Theatern dargestellt zu werden. Jeder Kunststoff hat eigene Bedingungen seiner Darstellung. Was für die Freskomalerei, für eine ausgedehnte Behandlung in architektonischer Folge geeignet ist, das wird nicht in das Staffeleibild gedrängt werden dürfen. Das Geschichtsdrama braucht ein Theater, wie die Griechen es hatten und wie die Ammergauer es haben.

Hier ist die Bühne, die dem Dichter die äußerste Gedrungenheit der Handlung und des Interesses erläßt, und die sich nicht gegen eine epische Behandlung sträubt, welche eigentliche Geschichte ihrer Natur nach fordert; die Zeit und Raum darbietet, ganze Reihen von großen Epochen vor dem Zuschauer aufzurollen, und die, auf ihrem vielfachen Schauplatze, in einer Szene die umfassendsten Zustandsschilderungen begünstigt. Eine Bühne, welche die undramatischen Zwischenepochen dem Chor und den lebenden Bildern zur Erklärung und Versinnlichung überläßt, die also den unentbehrlichen Mittelgliedern eines Geschichtsdramas, welche auf unserer Bühne nur langweilen können, durch eine musikalische, lyrische, symbolische oder didaktische Behandlung einen abwechselnden Reiz zu geben erlaubt. Eine Bühne, die dem Dichter die Kombinations- und Einbildungskraft, zugleich mit der Ausdauer des Zuschauers, in viel höherem Grade zu Gebote stellt, als unsere jetzigen Theater das erlauben."

In neuerer Zeit hat die Sehnsucht nach künstlerischen Bühnenbildern schon sehr bemerkenswerte Anregungen, Vorschläge und Lösungen gezeitigt.

Da nenne ich denn das nach den Ideen unseres jetzigen Mitbürgers Herrn Friedrich Schön von Otto March im Jahre 1888 erbaute Volkstheater in Worms, das, bis heute viel zu wenig gewürdigt, einen ganz gewaltigen Fortschritt in der Theaterbaukunst bedeutet. Hier ist der sinngemäßen Ausgestaltung des Proszeniums für das Schauspiel eine seltene Aufmerksamkeit zugewendet worden. Stufen stellen eine ideelle Verbindung mit den Zuschauern dar. Das weit vorgeschobene Proszenium ist breit entwickelt und gab infolgedessen Gelegenheit zur Entwicklung von Bühnenbildern, die bei Hans Herrigs Lutherspielen einen gradezu überwältigenden Eindruck hervorriefen.

Hierher gehört auch die mit Berücksichtigung von Ideen Rudolf Genées von Josza Savits und Karl von Perfall geschaffene Münchner „Shakespeare-Bühne".

Sie bietet ein sehr wertvolles Beispiel dafür, wie man mit den einfachsten Mitteln reorganisieren kann. Die Münchner Shakespeare-Bühne haben wir — wie vom Briege sagt — „als den ersten Versuch eines selbstbesonnenen Losreißens von romanischer Unnatur und fremdem After-Vorbild, als die aufdämmernde Morgenröte einer neuen, reineren Kunstübung wärmsten Herzens zu begrüßen und willkommen zu heißen, auch dann, wenn wir uns nicht verhehlen, daß sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt noch verbesserungsfähig und -bedürftig ist. Man vergesse nicht, daß sie, auf einer älteren, in romanischer Anlage gebauten Opernbühne eingerichtet, nur einen vorläufigen Notbehelf darstellt, und daß manche Hintergründe und Kulissen, die bei ihr verwendet werden müssen, für eine ganz andere Perspektive gemalt sind. Was ihr aber in der Geschichte des Theaters auch so schon, wo sie, durch die bestehenden Verhältnisse eingeengt und gehindert, nicht zu freier Entfaltung ihres innersten Wesens gelangen konnte, für alle Zeiten einen ehrenvollen Platz sichert, ist der Umstand, daß sie den ersten klarbewußten Schritt einer stilvollen, einer wirklich künstlerischen Szene darstellt. Nicht, daß sie einen raschen Szenenwechsel gestattet ist ihr Hauptverdienst und charakteristisches Kennzeichen — denn das tut die Drehbühne ebenso gut; wohl aber, daß sie reliefmäßig ist. Von der durch sie geschaffenen festen Grundlage aus wird sich auch das bisher für uneinnehmbar geltende Problem der Bühnen- und Dekorationsmalerei erobern lassen, an dem sich Goethe und Schiller bereits, wenn auch ziemlich unfruchtbar, versucht haben."

Ganz eigene Wege geht der Engländer Edward Gordon Craig, der uns mit seinen Entwürfen für Szenen und Kostüme für das Theater durch eine Ausstellung in Berlin im Dezember 1904 bekannt machte, die dann später im Münchner Kunstverein zu sehen war. Gordon Craig will nicht als Maler beurteilt werden, seine Entwürfe sind nur die Niederschriften eines in anderen Materialien erst auszuführenden Kunstwerkes. Er legt, wie Graf Keßler sagt, „Wert auf gewisse Proportionen, die er festlegt, bedeutsame Größenverhältnisse zwischen Menschen und ihrer Umgebung, weil diese bei jeder Bewegung und Beleuchtung gleich bleiben. Eine Seele im unendlichen kalten Weltenraum, so denkt er sich „Hamlet". Die bedrückende Enge der Kerkermauern gibt das Grundthema für Gretchen im letzten Akt des ersten

Teiles von „Faust“. Dann sucht er Farbenakkorde, die bei jedem Hin und Her auf der Bühne schön bleiben oder solche, deren Stimmung er der Dichtung folgend variieren kann: dunkle Trauertöne, Braun, Purpur, Schwarz im Hintergrunde, von zarten Freudenfarben überstrahlt. Dann kommt das Dunkle vor, in das Lichte, Helle eindringend. Und plötzlich bei der Katastrophe tönt der Akkord ins Gegenteil, schwer lastend, unheilvoll von Dur in Moll übergeführt.“ Gordon Craig möchte anknüpfen an die alte Pantomime und noch weiter zurück an den Tanz, aus dem die griechische Tragödie ans Licht stieg. Wir sehen also auch hier wieder: Keine Realistik, sondern Stil!

Den Craigschen Ideen verwandt sind die Versuche der Londoner Literarischen Bühnen-Gesellschaft, die im März 1907 in Terrys Theater „Die Perser“ des Aeschylos ohne Kulissen auf einer mit farbigen Vorhängen abgeschlossenen Bühne aufführte, und die vielen bedeutsamen Versuche des unermüdlichen Mannheimer Intendanten Dr. Hagemann, der es ebenfalls unternommen hat, nur durch Stoffdekorationen Szenen zu schaffen, bei denen keine minutiöse Ausgestaltung des Szenenbildes ein gut Teil der ästhetischen Aufnahmefähigkeiten absorbiert und damit von der eigentlichen Handlung ableitet.

Und nun zu Max Reinhardt in Berlin.

Er brachte im „Sommernachtstraum“ ein wirkliches Birkenwäldchen auf die Bühne und überraschte durch die plastische Dekoration von Max Kruse, die — so effektvoll ihre Wirkung auch ist — doch nie und nimmermehr die Dekoration der Zukunft sein kann — schon aus rein praktischen Gründen — denn wo hätte eine Bühne Platz zur Lagerung all dieser Dinge? Schlußfolgerungen aus den Reinhardtschen Erfolgen zu ziehen, ist gefährlich; auch hier sind Verallgemeinerungen nicht am Platze.

In einem Hause, wo man den „Sommernachtstraum“ über 200mal abspielen und monatelang das „Käthchen von Heilbronn“ nur mit dem „Kaufmann von Venedig“ abwechseln läßt, können Aufwendungen gemacht werden, die in jedem anderen Hause mit reicherem Repertoire — und dazu gehören alle unsere Hof- und Stadttheater — direkt unmöglich sind. Und trotz dieser im „Deutschen Theater“ erzielten Erfolge ist Reinhardt offenbar nicht befriedigt gewesen und hat in seinen Kammerspielen, sowohl was die Behandlung des Zuschauerraumes wie die szenische Ausgestaltung der Bühne anlangt, uns Neues geboten, das mit unseren Anschauungen in manchem übereinstimmt. Wedekinds „Frühlings Erwachen“ brachte mit einer einzigen Hintergrundkulisse bei sehr geringer Szenentiefe außerordentliche Wirkungen hervor,

trotzdem auch hier noch der Bühnenmaler sich ganz in alten konventionellen Bahnen bewegte, anstatt zu stilisieren. Auf den Stil kommt es an. Stil ist das Adeln des Stoffes. Und wieder heißt es bei Goethe: „Die Kunst stellt eigentlich nicht Begriffe dar. Aber die Art, wie sie darstellt, ist ein Begreifen, ein Zusammenfassen des Gemeinsamen und Charakteristischen: das heißt der Stil".

Aber läßt sich solcher Stil auch entwickeln bei allen Werken des uns heute zu Gebot stehenden Repertoires?

Das Wagnerische Tondrama z. B. ist ein in sich so völlig abgeschlossenes und ausgereiftes Kunstwerk, der Schlußstein einer großen Kunstentwicklung, daß es nicht leicht möglich ist, an seine Bühnenbilder zu rühren; die Große Pariser Oper und die modernen realistischen Dramen überlassen wir füglich sich selbst. Demgegenüber bietet sich uns von den Schwänken eines Hans Sachs an eine schier endlose Folge von Stücken, die nach Stilisierung rufen; es stehen uns alle Komödien und Tragödien Shakespeares und unserer deutschen Klassiker zur Verfügung. Und ist so erst einmal durch Beispiele bewiesen, wie das Wort des Dichters — befreit von dem ablenkenden Beiwerk der „Ausstattung" ungleich gewaltiger auf die Zuhörer wirkt als ehedem, dann wird auch der Teil unserer jüngeren Dichter nachfolgen, der heute noch zweifelnd vor diesen Ideen steht, weil er bisher die heutigen Zustände als selbstverständlich hinnehmen zu müssen glaubte. Dann werden auch unsere Dichter wieder menschliche Charaktere und Leidenschaften al fresco malen.

In seiner außerordentlich anregenden Abhandlung „Die Schaubühne der Zukunft" trat neuerdings wieder Georg Fuchs entschieden für die kurze Szene und das reliefartig ausgestaltete Bühnenbild ein. Er verwirft den ganzen Kulissenkram, schließt das Bühnenbild mit einem einzigen Prospekt, der ähnlich wie bei Schinkel von einer festen Architektur umrahmt ist und verzichtet damit auf die ganze heutige Bühnenmaschinerie. Fuchs hat insbesondere darauf aufmerksam gemacht, welch neue Aufgaben unsern bildenden Künstlern durch diese werbende Idee gestellt werden, und wie sehr all diese Ideen in der Luft liegen, beweist die begeisterte Aufnahme, die seine Vorschläge seinerzeit bei dem internationalen Kunstkongresse in Venedig fanden.

Die in jener Broschüre beigegebenen Skizzen zeigen auch, wie man bei der von Fuchs vorgeschlagenen Inszenierung den Bau der hohen Bühne vermeiden und damit dem ärgsten Feind einer guten Akustik zu Leibe rücken könnte. Denn täuschen wir uns nicht: die Klagen über

mangelhafte Akustik sind vornehmlich auch in den immer höher werdenden Bühnenhäusern begründet, in denen das Eisen die Unsumme von Holzkonstruktionen der alten Häuser zum Schaden der Akustik jetzt völlig verdrängt.

Nach den Mißerfolgen, die Gottfried Semper — seiner Zeit weit, weit vorauseilend — mit all seinen Reformvorschlägen vor den Maitagen des Jahres 1849 zu verzeichnen hatte, ruft er einmal am Schlusse seiner Ausführungen über seine Neuerungsideen aus: „Jedoch ist das nicht Sache des Architekten, der sich noch immer der herrschenden Bühnenpraxis zu fügen hat." Für uns besteht heute der Satz nicht mehr, denn heute gibt es genug Einsichtige, die unsere Forderungen teilen. Schreibt doch der vorhin schon zitierte vom Briege: „Bisher hat der Baumeister den Dichter tyrannisiert und, so sonderbar es klingen mag: einen Teil der Schuld an der gegenwärtigen Stagnation der dramatischen Produktion, am Epigonentum trägt für den Tieferblickenden in der Tat der Architekt."

Noch immer haben wir das empfängliche Publikum für das große klassische Drama, denn es ist gewiß kein Zufall, daß wir Shakespeare als den Unsern von England herübergenommen, daß er jetzt geradezu der Modedramatiker geworden und völlig bei uns eingebürgert ist und daß Schillers Dramen heute mehr denn je ein dankbares Publikum finden.

Welche Folgen ergäben sich nun aus einer Reform des Bühnenbildes für den Zuschauerraum?

Nach unserem eingangs gegebenen Vergleich zwischen antiker und moderner Bühne ist es klar, daß ein im Reformsinne gestaltetes Bühnenbild den wesentlichsten Einfluß auf den Zuschauerraum ausüben muß. Er kann sich nun, je kürzer das Bühnenbild ist, immer mehr dem Halbkreis und damit dem antiken Amphitheater nähern. Aber ist das ein Vorteil und hat denn wirklich unser konventionelles Rang- und Logenhaus so vielerlei Nachteile?

Man könnte diese Frage als eine müßige deuten und sie mit einigen lapidaren Sätzen beantworten, wie das kürzlich geschah, wo gelegentlich einer Besprechung von Sicherheitsvorkehrungen im Theater gesagt wurde: „Es ist eine Notwendigkeit, das Rangtheater zu retten, da das Rangtheater unseren Intentionen am besten entspricht. Das überdeckte Amphitheater als modernes Theater-Auditorium ist ein architektonischer Widerspruch. Nur als offener Raum, wie in der Antike, hat es seine Berechtigung, niemals aber als geschlossener Raum. Der geschlossene Raum bedingt das Rangtheater!"

Dem Verfasser dieser Zeilen ist ein kleiner Irrtum unterlaufen, wenn er meint, daß das antike Theater nur als „offener Raum“ entwickelt worden sei, da wir ja nicht nur aus einer Inschrift am kleinen Theater in Pompeji bestimmt wissen, daß dieses überdeckt, also in einen geschlossenen Raum eingebaut war, sondern da auch von maßgebenden Forschern erwiesen ist, daß andere antike Theater überdeckt waren.

Vergessen wir doch nicht die Herkunft unserer Logenhäuser, die nichts anderes sind als Kopien der Komödienhäuser barocker Höfe, sie dienten der Unterhaltung der Höfe und einer hochstehenden Gesellschaft, und das Spiel unter den Zuschauern hatte für diese oftmals einen viel höheren Wert als jenes auf der Bühne selbst. Es ist unbestritten, daß dem Logenhaus, mit seinen übereinander getürmten Galerien, eine Reihe in seinem innersten Wesen begründeter Mängel anhaften, die teils auf optischem, teils auf akustischem Gebiete die Wirkung der Vorstellungen sehr stark beeinträchtigen. In dem Bestreben, bei gegebener Gesamthöhe möglichst viele Galerien unterzubringen, wird die Steigung des Parketts so gering gehalten, daß das Gesichtsfeld der Besucher von den Körpern der Vorderleute zum Teil gedeckt wird. Auf den seitlichen Teilen der Galerien hat der Zuschauer entweder gar keine Möglichkeit, die ganze Bühne zu übersehen, oder es gelingt ihm dies für einen Teil nur durch fortgesetzte Kopfverdrehungen. Von den obersten Galerien aus erscheint das Bühnenbild überhaupt beschränkt und verzerrt. Für alle auf den oberen Rängen Sitzenden nehmen sich die Darsteller auf der Bühne oft genug wie Pygmäen aus und oft genug werden von ihnen für die auf den seitlichen Galerien Sitzenden nur die Schädeldecken und ihre Schultern sichtbar. Der von überall her mögliche Einblick in den Mechanismus des Orchesters reizt das Auge und lenkt es von dem Bühnenbilde ab und nimmt zugleich der Klangwirkung den Reiz des Unkörperlichen, während im Theater Aug' und Ohr gleichzeitig tätig sein sollen. Und dann der Widerspruch, der in den Proszeniumslogen liegt, die bei teuersten Preisen die natürliche Gesichtslinie der Besucher direkt von der Szene wegleiten!

Alle diese Mängel wurden wenig beachtet, solange das Theater nur von einer geladenen, reichgeputzten Gesellschaft zu gegenseitiger Unterhaltung besucht wurde. Sie mußten in den vorhandenen und in den der Überlieferung folgenden neuen Theatern mit in den Kauf genommen werden, trotzdem allmählich eine ganz andere Auffassung über das Theater Platz gegriffen hatte. Man braucht sich noch nicht auf den Standpunkt Gabriele d'Annunzios zu stellen, der vom Drama

sagt, daß es nichts anderes sein könne als ein „Gottesdienst“ oder eine „Botschaft“, die Überzeugung ist aber jetzt schon allgemein, daß wir im Drama ein nicht genug zu schätzendes ästhetisches Mittel zur Erhebung für unser Volk haben, das in möglichst vollkommener Form dargeboten werden muß. In dem Logenhaus ist aber das Verhältnis der Besucher zu einander die Hauptsache, und das Verhältnis der Zuschauer zu der Bühne, von der die erhebende Wirkung ausgeht, durch die erwähnten Mängel so gestört, daß unmöglich durch die Musik, durch das gesungene und gesprochene Wort jene ernste, weihevolle Stimmung erzielt werden kann, welche die feinsten Empfindungen der menschlichen Seele auszulösen vermag.

Neben der rein gesellschaftlichen Auffassung des Theaterbesuches verdankt das Rangtheater und Logenhaus seine Ausbreitung noch dem Umstand, daß es wie keine andere Form die Unterbringung einer großen Zahl Theaterbesucher auf kleinster Grundfläche ermöglicht und damit für viele Stadt- und Geschäftstheater die einzig mögliche Form bedeutet. Aus rein künstlerischen Rücksichten aber wird die Form des Rangtheaters zu wählen sein, wenn — wie bei unserem Münchener Schauspielhaus — die zu pflegende Kunstgattung zu engster Fassung der Zuhörer und zu möglichst intimer Raumgestaltung zwingt.

Ich habe schon in einem — meiner 1907 erschienenen Denkschrift über das Charlottenburger Schillertheater beigegebenen — Essay über die „Entstehungsgeschichte des Deutschen Amphitheaters“ nachgewiesen, wie Schinkel und Semper sich über das Rangtheater äußerten, wie sie energisch für die Idee des Amphitheaters eintraten, und wie Schinkel in seinen ersten Skizzen für den Neubau des Nationaltheaters in Berlin schon im Jahre 1817 uns eine solche Fülle reformatorischer, alle Traditionen genial überspringender Gedanken gab, daß man mit Recht behaupten kann: Dort liegt der Ursprung des deutschen Amphitheaters.

Die Schinkelschen Mappen zeigen keine weitere Verfolgung dieser wie eine Vision aufgetretenen Gedanken. Wie es Semper später erging, so hatte wohl auch Schinkel sich überzeugen müssen, daß er in kühnem Gedankenfluge seiner Zeit weit, zu weit vorausgeeilt war und daß er von seinen Idealen zur Realität zurückkehren mußte, wollte er die Zustimmung zu seinen Plänen finden, die sich mit der Umgestaltung des Berliner Nationaltheaters befaßten, das damals noch die Heimstätte Ifflandscher Bürgertugend war. Diese Verhältnisse werden grell beleuchtet durch einen Brief des damaligen Intendanten, Grafen Brühl, vom Jahre 1815, in dem er von Schinkel schrieb:

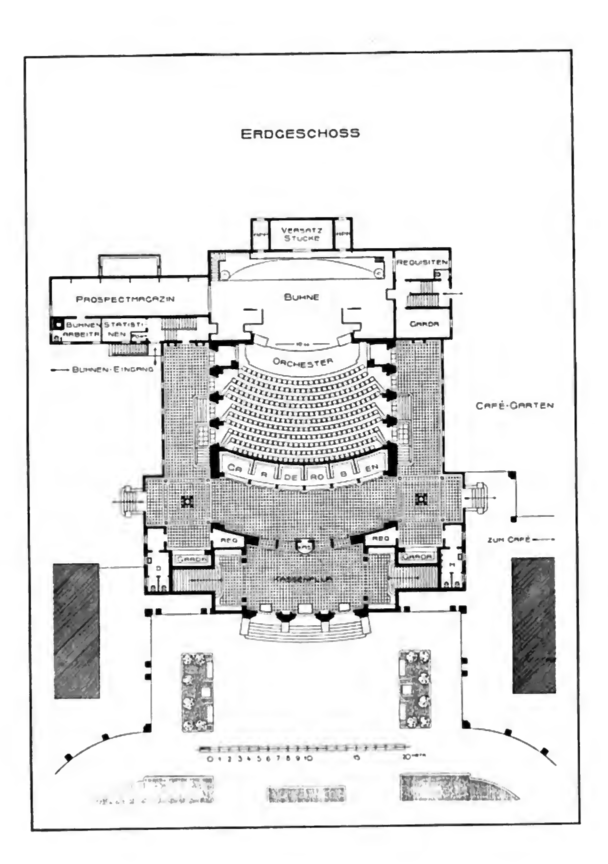
„Er hatte über Theater und Theaterwesen, über Schauspiel, Dichtung und Tanz so abweichende Gedanken von dem, was da war und bestand, daß ich nimmermehr hoffen konnte, mich mit ihm zu vereinigen.“

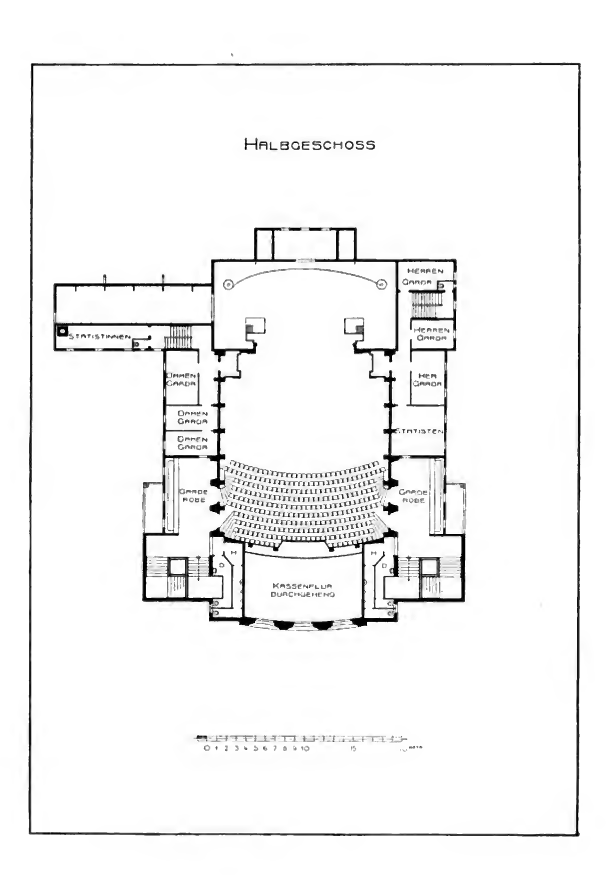
Die klare, von künstlerischem Geiste getragene Begründung Gottfried Sempers für die Gestaltung eines monumentalen Entwurfes für das Münchner Festspielhaus trägt Wahrheiten in sich, die ewig bestehen bleiben und die nicht — wie es von manchem so gerne ausgelegt wird — etwa nur für das Wagnerische Haus ihre Gültigkeit haben; vielmehr bestehen sie für alle Schaubühnen, in denen man den Besuchern einen freien ungestörten Ausblick auf die Bühne gewähren will.

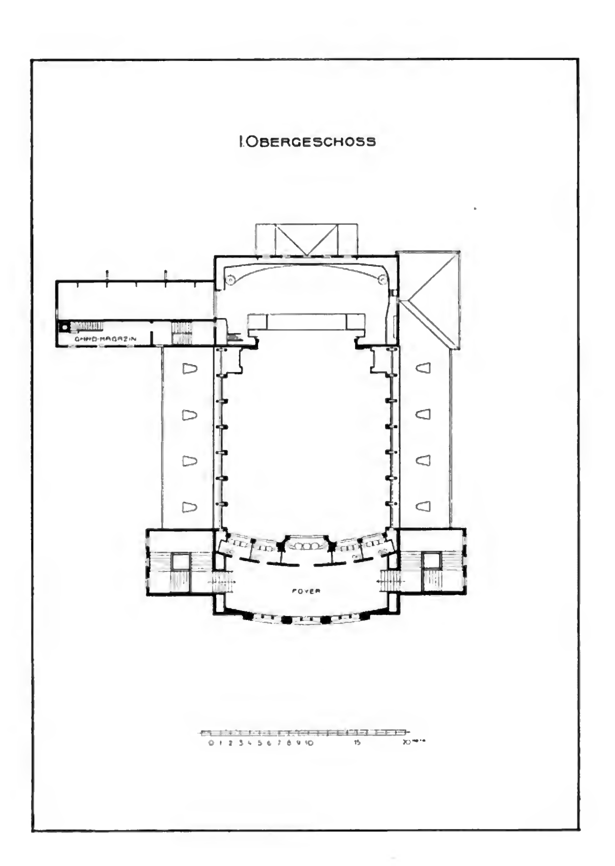
Die Forderung für eine amphitheatralische Anordnung der Sitzplätze ist aber nicht allein von Wagner gestellt worden. Auch fürs Schauspielhaus wurde diese Forderung gestellt und abermals muß hier das Wormser Festspielhaus genannt werden, dessen Zuschauerraum als ein großes Amphitheater entwickelt wurde, in dem ein äußerst interessanter Versuch der Benutzung des durch ein kreisförmiges Oberlicht einfallenden Tageslichtes zur Beleuchtung des Proszeniums gemacht wurde.

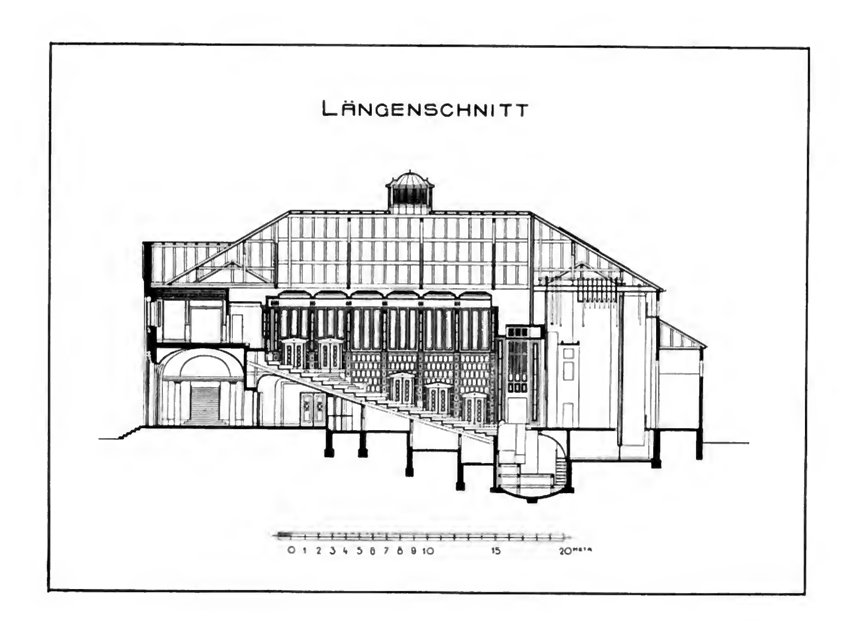
Und noch andere dürfen nicht unerwähnt bleiben, die begeistert eingetreten sind für das Amphitheater. Da nenne ich vor allem den bekannten Kunstschriftsteller Dr. Paul Marsop, der seit Jahren in seinen Büchern, in der Tagespresse und in Fachzeitschriften in überzeugendster Weise die Vorteile des Amphitheaters erwiesen hat;*) da nenne ich den durch ein monumentales Werk über Theaterbau bekannt gewordenen Londoner Architekten Edwin O. Sachs, der, von einem Besuch des Prinzregenten-Theaters in München nach Hause zurückgekehrt, einen Entwurf für ein Amphitheater aufstellte; ich nenne Dr. Raphael Löwenfeld, den verdienstvollen Begründer und Leiter der Berliner Schillertheater, der es seinerzeit unternommen hat, die städt. Kollegien von Charlottenburg von dem Werte einer amphitheatralischen Anlage zu überzeugen und zur Ausführung einer solchen zu bewegen; ich nenne Theodor Fischer und Albert Hofmann, die in Wort und Schrift aufs wärmste für diese Theaterform eingetreten sind.

*) Vergl. Marsops Flugschrift: „Weshalb brauchen wir die Reformbühne?“ (München, Georg Müller.)


ERDGESCHOSS
VERSATZ STUCKE
REQUISITEN
PROSPECTMAGAZIN
BUHNE
BUHNEN ARBEITR.
STATISTINEN
GARDR.
BUHNEN-EINGANG
ORCHESTER
CAFÉ-GARTEN
GA R DE RO B EN
REQ
REQ
GARDR.
GARDR.
ZUM CAFÉ
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20


HALBGESCHOSS
STATISTINNEN
HERREN GARDR
HERREN GARDR
DAMEN GARDR
HER GARDR
DAMEN GARDR
DAMEN GARDR
STATISTEN
GARDE ROBE
GARDE ROBE
KASSENFLUR DURCHGEHEND
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15


I. OBERGESCHOSS
CHOR-MAGAZIN
FOYER
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20


LÄNGENSCHNITT
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20

Als im Frühjahr 1907 die Pläne für die Ausstellung „München 1908“, in welchen Bauamtmann Bertsch auch eine Schaubühne vorgesehen hatte, festere Gestalt annahmen, als das Ausstellungs-Direktorium die Errichtung eines Auditoriums für Kongresse, Konzerte, Vorträge u. dgl. für wünschenswert erachtet hatte und als sich eine Reihe unserer hervorragendsten Bildhauer und Maler bereit erklärte, die Durchführung einer künstlerisch ausgestalteten Szene werktätig zu unterstützen, da bildete sich unter der Munifizenz begeisterter Mäzene am 31. Mai 1907 der Verein „Münchner Künstlertheater“. Und nachdem für den Bau des Auditoriums von seiten der Ausstellungsleitung

ein Betrag von . . . . M. 130000.—
vom Verein Ausstellungspark, in dessen Besitz das Haus
später übergehen soll, ein weiterer Betrag von . . . . „ 100000.—
und schließlich aus öffentlichen Kunstfonds ein Betrag von „ 20000.—
somit insgesamt also M. 250000.—

zur Verfügung gestellt worden waren, und als sich dann noch eine ganze Reihe von Firmen bereit erklärt hatte, ihre Arbeiten als Ausstellungsobjekte kostenlos oder nur gegen geringe Entschädigung zu liefern, da war die Möglichkeit der Errichtung einer Schaubühne auf der Ausstellung München 1908 gegeben, auf welcher Bühnenbilder im Sinne unserer obigen Darlegungen durchgeführt werden konnten.

BAUBESCHREIBUNG.

Der für das Theater gegenüber der Ausstellungshalle III zur Verfügung gestellte Platz war ganz wesentlich mitbestimmend für die Ausgestaltung des Baues insofern, als ein hoher Bühnenaufbau ausgeschlossen war mit Rücksicht auf die Gesamtwirkung der Ausstellungsbauten, die sich der Bavaria mit Ruhmeshalle — als einer Dominante des ganzen Areals — unterzuordnen hatten. Ich griff deshalb auf einen von mir



AMPHITHEATER

früher bereits gemachten Vorschlag zurück*), verzichtete auf jedwede Oberbühne und brachte auf diese Weise Zuschauerraum und Bühne unter ein Dach.

Der Zutritt zum Hause erfolgt von dem an der großen Hauptverkehrsstraße des Ausstellungsparkes gelegenen Theaterplatz aus zunächst in den Kassenflur. Von hier aus gelangt man entweder in den unter das Amphitheater eingebauten Wandelgang mit den Garderoben der unteren vier Ringe, oder über die rechts und links angelegten Stiegen nach dem Halbgeschoß zu den Garderoben der oberen zwei Ringe und zu dem Foyersaal der Logen.

Das Zuschauerhaus enthält als Hauptraum das Auditorium; es baut sich als ein zwischen parallelen Seitenwänden stark ansteigendes Amphitheater auf, das jedem Besucher einen vollen Überblick über die Szene gewährt und das rückwärts durch einen Kranz von Logen geschlossen ist, um — ohne das amphitheatralische Prinzip zu durchbrechen — auch denen entgegenzukommen, die in dem geschlossenen Raum einer Loge einen besonderen Reiz empfinden. Die Plätze des Amphitheaters sind auf 22 Reihen untergebracht, von denen je drei bis fünf zu einem Ring vereinigt sind, der — in der Mitte geteilt — eigene Zugänge von den dem Amphitheater vorgelagerten Umgängen hat. Und zwar erfolgt der Zugang zu den vier unteren Ringen vom Erdgeschoß, derjenige für die beiden oberen Ringe vom Hauptgeschoß aus, während man in die Logen von dem im ersten Obergeschoß gelegenen Foyer aus gelangt. Die Zahl der 0,60—0,50 Meter breiten Sitze im Amphitheater beträgt 619 und der in den Logen untergebrachten Plätze 23, so daß das Haus im ganzen 642 Sitzplätzen Raum gewährt.

Bei diesem Bau, für den trotz der großen Opferfreudigkeit der die Idee des Künstlertheaters fördernden Körperschaften doch nur wenig mehr als die Hälfte der Summe zur Verfügung stand, die für einen ständigen Theaterbau erforderlich ist, mußte selbstverständlich von vornherein mit größter Sparsamkeit gearbeitet werden. Es sind infolgedessen auch nur die Stiegenhäuser und der in Pfeiler aufgelöste Mittelbau massiv ausgeführt, während der ganze übrige Bau auf einem in Beton aufgeführten Keller- resp. Sockelgeschoß in Fachwerk konstruiert wurde, das beiderseits eine Rabitzputzverkleidung erhielt, um ihm so einen genügenden Schutz gegen Wind, Wetter und Feuer zu gewähren. Diese Konstruktion erschien bei einem Bau, dessen Bestand nur auf eine bemessene

*) Veröffentlicht in: »Die Schaubühne der Zukunft« von Georg Fuchs bei Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.



AMPHITHEATER

Zahl von Jahren berechnet ist, umso berechtigter, als die Ausmaße der Bühne die Entwicklung größerer szenischer Bilder von vornherein ausschlossen und der Bestand von manchem alten und neuen in Fachwerk aufgeführten Theater (das alte Theater in Weimar 1825—1907; das Bayreuther Wagnertheater seit 1876) die Lebensfähigkeit solcher Konstruktionen auch bei dieser Gebäude-Gattung als möglich erwiesen hatte. Nachdem aber mit der Erfüllung einer großen Reihe feuerpolizeilicher Auflagen diese Konstruktionsweise ermöglicht worden war, wollte der Verfasser im Hauptraum des Gebäudes, in dem Auditorium selbst, durch eine landläufige Stuckdekoration einen massiven Bau nicht vortäuschen und entschloß sich deshalb zur Vertäfelung des ganzen Raumes mit Holz.

„Faites votre salle aussi baraque que vous pouvez!“ war — wie uns Gottfried Semper berichtet — die Antwort eines bekannten Pariser Theaterdirektors auf die an ihn gerichtete Frage, wie man bei Ausführung eines Theatersaales über dessen akustische Eigenschaften im voraus sicher sein könne. So sind in der Tat unsere alten Theater durchweg in Holz gebaut und in der Zeit des Barock und Rokoko nur mit Stuck und Vergoldermasse überzogen. Und wenn von vielen auch heute noch geglaubt wird, daß „Gold“ und „Rot“ die einzigen Stimmungsmöglichkeiten für einen Theatersaal sind, so vertritt dennoch der Verfasser die Meinung, daß es möglich ist, den Anschauungen unserer Zeit entsprechend, auch hier „materialecht“ arbeiten zu können. Es sind infolgedessen die Seitenwände des Amphitheaters — dessen gesamte Innendekoration ein Ausstellungsobjekt der Firma Heilmann & Littmann ist — bis zur Fußbodenhöhe der Logen mit einem grau gebeizten, durch Intarsien belebten Eichenholz verkleidet, das in vertikalen, den Plafond tragenden Stützen seine Fortsetzung findet, während die oberen Wandfelder und der Plafond des Amphitheaters in einem warmgetönten Fichtenholz ausgeführt sind. Als farbige, den Raum belebende Elemente treten der von Margarethe von Brauchitsch auf blaue Gloria-Seide gestickte Portal-Vorhang hinzu, wie der grüne Stoffüberzug der Klappsessel und die mit farbigen Perlen geschmückten Lüster.

Die außerhalb des Amphitheaters gelegenen Räume, der Kassenflur, die Umgänge, die Stiegenhäuser und das Foyer im I. Obergeschoß erhielten ihren wesentlichsten Schmuck durch die Malereien, mit denen die Firma Schmidt & Cie. nach den Entwürfen Julius Mössels Wände und Decken zierte. Einen besonderen Reiz aber gewann die Ausstattung dieser Räume durch das freundliche Entgegenkommen der Vereinigten



KASSENFLUR

Marmorwerke Tegernsee, Marxgrün und Ruhpolding, A.-G., welche die Böden, die Kaminumrahmungen der vorgenannten Räume, die Säulen des Kassenflurs und die dort aufgestellten Marmorbänke, die Stufen zu dem Amphitheater und die Antrittsstufen zu den großen Treppen aus unserem bayerischen Tegernseer und Marxgrüner Marmor und aus dem Tiroler Pesciatello, Biancone und Canarius herstellten — Arbeiten, bei denen sich abermals zeigt, daß unsere bayerischen Marmorsorten mit vielem ausländischen Material recht wohl konkurrieren können.

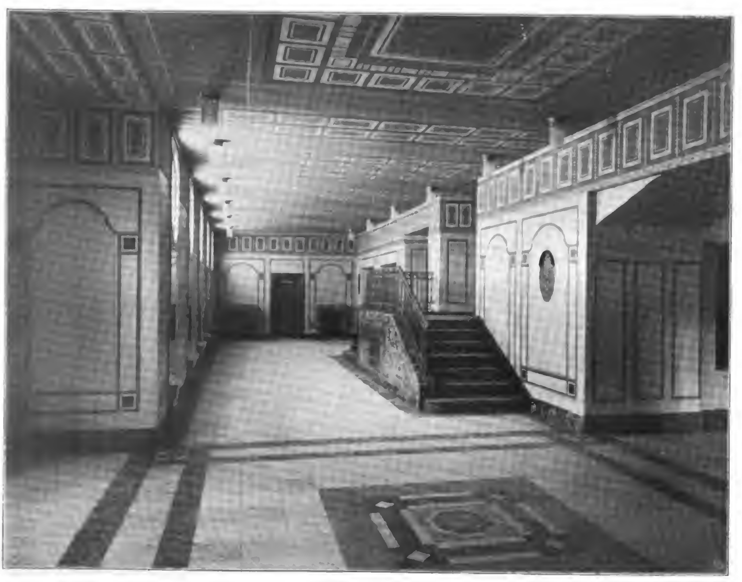
Einen besonderen künstlerischen Schmuck erhielten aber noch die Umgänge durch die auf den cheminées derselben aufgestellten Bronzen von Prof. Heinrich Waderé.

Im Bühnenhaus sind die Künstlergarderoben zu beiden Seiten der Bühne angeordnet und die nötigsten Magazine für Prospekte, Requisiten, Möbel und Kostüme. Die Bühne selbst mit einer Prosceniumsöffnung von 10 m erhielt bei einer Breite von 18,75 m nur eine Tiefe von 8,70 m.

Nicht allein durch die infolge Vermeidung der Oberbühne bedingte, völlig neue Raumdisposition, sondern vor allem durch das künstlerische Prinzip erwies sich hier eine ganz andere Bühneneinrichtung nötig, als wir sie sonst zu sehen gewohnt sind.

Der Durchführung dieser Aufgabe setzten sich mancherlei Schwierigkeiten entgegen und es sei gleich hier dankbarst bemerkt, daß bei der Lösung der vielfach auftauchenden künstlerischen und technischen Fragen Herr Professor Fritz Erler, der mit der Inszenierung des „Faust" einen Hauptteil der künstlerischen Szenengestaltung auf sich nahm, auch hier ganz wesentliche prinzipielle Lösungen schuf, während Herr Kgl. Maschineriedirektor Julius Klein die Arbeiten vom Standpunkte des Bühnentechnikers aus unterstützte und das Eisenwerk München alle zum Teil völlig neuartigen Aufgaben technisch konstruierte.

Unsere Bühne dient lediglich als Rahmen für das Drama; sie hat nicht mehr die Aufgabe einer „naturgetreuen" Darstellung der Örtlichkeit, denn sie will letztere lediglich durch vereinfachte stilisierte Dekorationen „andeuten". Sie gliedert sich infolgedessen in drei Felder: eine Vorderbühne (Proszenium), eine Mittelbühne und eine Hinterbühne. Die unmittelbar an das Proszenium sich anschließende Mittelbühne, die für gewöhnlich den Spielraum bildet, wird seitlich und nach oben eingefaßt durch ein architektonisches Portal, das die Aufgabe hat, an Stelle von Kulissen und Soffitten den Einblick nach der Seite und nach oben zu begrenzen. Die architektonische Ausgestaltung dieses Portales, dessen



UMGANG

seitliche Bauten wir Türme nannten, ist eine durchaus neutrale, da es eine doppelte Aufgabe zu erfüllen hat. Es wirkt mit seinen Türmen und Fenstern zum Bühnenbild, wenn die Szene sich auf der Mittelbühne abspielt und gibt dann auch die Möglichkeit, durch einen in verschiedenen Höhen einzustellenden Plafond das Bühnenbild auf reizvollste Weise in verschiedene Formate zu bringen. Diese ganze Portalarchitektur kann aber auch als inneres Proszenium eine Fortsetzung des eigentlichen Proszeniums bilden, wenn unter Benützung des hinter den Türmen angeordneten zweiten Mantels die Szene sich auf der Hinterbühne abspielen soll, wie bei Darstellung von Fernbildern (Faust — Prolog im Himmel), bei Aufzügen etc. und auch dann, wenn — wie bei den Dichtungen Shakespeares — ein oftmaliger und schneller Wechsel der Örtlichkeit bedingt ist, so daß es nötig erscheint, abwechselnd bald auf dem vorderen, bald auf dem hinteren Bühnenfeld zu spielen.

Der rückwärtige Abschluß der auf der Vorder- oder Mittelbühne sich abspielenden Szene wird erzielt durch einen gemalten Prospekt, der — an einen Wagen gehängt — auf einer Deckengeleisanlage läuft und aus dem Prospektmagazin direkt auf die Bühne gefahren wird. Solcher Züge sind sieben angeordnet; die Fortbewegung derselben, sowie das Auf- und Abwärtsbewegen der Prospekte geschieht vom Bühnenboden aus durch je einen Haspelantrieb.

Bei Benützung der Hinterbühne wird als Hintergrundprospekt ein mit vier verschiedenen Hintergründen bemaltes Wandelpanorama benützt, das in einer parabelförmig gebogenen Nut geführt, von einer Wandelwalze ab auf eine gegenüberliegende aufgewickelt wird. Die Wandelwalzen sind mit elektrischem und Handbetrieb versehen. Bei beiden Arten des rückwärtigen Bildabschlusses wird ein „Zusammenschneiden“ der vertikalen Bildfläche mit dem horizontalen Bühnenboden vermieden durch Erhöhungen des Bodens oder durch starke Versenkung der Hinterbühne.

Als weiteres Bühnenrequisit erscheinen die nach Art von Schiebetüren konstruierten „Mauern“, die vom Magazin aus über die ganze Bühne gefahren werden und durch mancherlei Stellungen zueinander und durch Beigabe von Versatzstücken zu den verschiedenartigsten Bühnenbildern verwendet werden können.

Vor der Bühne ist ein versenktes und verdecktes Orchester angebracht, welches völlig überdeckt wird, wenn Dramen ohne begleitende Musik aufgeführt werden.

Als wesentliches Moment für unsere Bühnenbilder tritt die elektrische Beleuchtungsanlage auf, die von der Allgemeinen Elektri-



FOYER IM I. OBERGESCHOSS

zitäts-Gesellschaft München eingerichtet wurde. Bei ihr sind verschiedene Verbesserungen angestrebt, vor allem wurde zum ersten Male neben den bisher bei modernen Bühnen gebräuchlichen Farben weiß, rot, grün und gelb als fünfte Farbe blau hinzugefügt, um die Farbenmischungen in möglichst vollkommener Weise durchführen zu können.

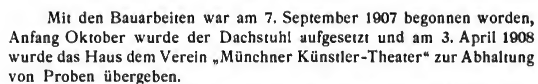
Um die ungünstige Wirkung des Rampenlichtes zu vermeiden und das Bühnenbild in seiner ganzen Tiefenentwicklung in gleichmäßiger Weise von oben zu beleuchten, wurde in dem Architrav des Vorproszeniums eine Soffitte eingebaut, die aus Schwabeschen Röhrenlampen mit eigenen Abblendungen konstruiert wurde, um die Lichtwirkung nur auf das Bühnenbild konzentrieren zu können. Die Bühnenbeleuchtung wird also nur durch reine Soffittenbeleuchtung erzielt. Um aber die dadurch entstehenden Schatten aufzuhellen, wurde als Ersatz des Boden-Reflexes in der Natur eine von Maschineriedirektor Klein konstruierte, indirekt wirkende Rampenbeleuchtung vorgesehen, die ein zerstreutes Licht auf der Bühne verteilt und im Gegensatz zur bisher gebräuchlichen Rampe das Blenden der Schauspieler vermeidet.

Das Äußere des Hauses ist in geputzten Flächen durchgeführt und hat einen sparsamen Schmuck in Terrakotten von den Bildhauern Heinrich Düll und Georg Pezold erhalten, die ebenfalls die auf der Freitreppe des Theaters aufgestellten Bronze-Kandelaber modellierten, während die farbige Fassung der Fassade von der Hand Julius Mössels stammt. Einen Hauptschmuck hat das Äußere des Theaters durch die vor demselben von August Buchner angepflanzten Zypressen, vor allem aber durch die drei Brunnen, den Ausstellungsobjekten der Bildhauer Düll und Pezold, erfahren.

Eine Niederdruckdampfheizungsanlage der Firma H. Recknagel, G. m. b. H., in München, sorgt für Erwärmung an kühlen Abenden, und eine Lüftungsanlage der gleichen Firma gewährleistet eine ausgiebige Lüftung des Zuschauerraumes. Die als Pulsionslüftung konstruierte Anlage führt die frische vorgewärmte Luft mittels eines elektrisch angetriebenen Ventilators unter den Sitzen des Amphitheaters in dasselbe, während die verbrauchte Luft durch vergitterte Kassetten des Plafonds abgeleitet wird.

Eine im ganzen Haus durchgeführte elektrische Notbeleuchtung, Rauchklappen und Hydranten sorgen für die Sicherheit der Theaterbesucher, und mit einer von der Firma Eugen V. Reverdy in München installierten Entstaubungsanlage (System Borsig) kann eine gründliche Reinigung des Hauses erzielt werden.





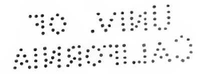
Mit den Bauarbeiten war am 7. September 1907 begonnen worden, Anfang Oktober wurde der Dachstuhl aufgesetzt und am 3. April 1908 wurde das Haus dem Verein „Münchner Künstler-Theater" zur Abhaltung von Proben übergeben.

Die Durchführung des gesamten Werkes wäre so, wie es sich heute zeigt, nicht möglich gewesen, wenn neben den schon genannten Künstlern nicht auch alle am Bau mitbeschäftigten Firmen, ihre Arbeiten und Lieferungen als Ausstellungsobjekte betrachtend, das Unternehmen in aufopferungsvollster und förderlichster Weise unterstützt hätten. Ihre Namen seien deshalb im nachstehenden verzeichnet.

VERZEICHNIS

der an der Bauausführung beteiligten Firmen.

1. Erd-, Maurer-, Beton-, Monier- und Rabitzarbeiten:
   Heilmann & Littmann, G. m. b. H., München.
2. Fundation mit Eisenbetonpfählen und Eisenbetonarbeiten:
   Eisenbeton, G. m. b. H., München.
3. Eisenlieferung:
   Eisenwerk München, A.-G., München.
4. Pflasterung und Plattenverkleidung:
   Emil Hesse, Bauartikelgroßhandlung, München.
   Josef Kaffel, Bauartikelgroßhandlung, München.
5. Steinmetzarbeiten:
   Deutsche Steinwerke, C. Vetter, Eltmann a. M.
   Eder & Grohmann, Steinindustrie, München.
6. Marmorarbeiten:
   Vereinigte Marmorwerke Tegernsee, Marxgrün und Ruhpolding, A.-G., in Bad Aibling.
7. Zimmerarbeiten:
   Albin Lincke, München.
8. Spengler- und Dachdeckerarbeiten:
   Johann Schneider, München.
9. Blitzableiteranlage:
   Anton Hummel, G. m. b. H., München.
10. Schreinerarbeiten:
    Anton Pössenbacher, K. B. Hoflieferant, München.
    Sägewerk Heilmann & Littmann, München-Obersendling.
    Heinrich Mundhenke, Schreinermeister, München-Laim.
11. Fenster- und Türbeschläge:
    Friedr. Carl Bauer, G. m. b. H., München.
12. Schlosser- und Schmiedearbeiten:
    Ewald Häusner, Kunstschlossermeister, München.
    Reinhold Kirsch, K. Hofkunstschlossermeister, München.
    Andreas Schöll, Schlossermeister, München.
    Friedr. Grohmann, Schlossermeister, München.



13. Heizungs- und Lüftungsanlage:
    H. Recknagel, G. m. b. H., München.
14. Entstaubungsanlage:
    Eugen V. Reverdy, München (System F. Borsig, Berlin-Tegel).
15. Desinfektionsanlage:
    Caspar Ostermeier, Desinfektionsanstalt, München.
16. Beleuchtungskörper:
    Wilhelm & Co., kunstgewerbl. Werkstätten, München.
    Steinicken & Lohr, kunstgewerbl. Werkstätten, München.
    Schwabe & Co., Berlin (Röhrenlampen).
17. Elektrische Beleuchtungsanlage:
    Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, München.
18. Eisenkonstruktionen und Bühneneinrichtung:
    Eisenwerk München, A.-G., München.
19. Be- und Entwässerung, Hydrantenanlage:
    Johann Schneider, München.
20. Glaserarbeiten:
    J. V. Rösch, Kunst- und Bauglaserei, München.
21. Maler- und Anstreicherarbeiten:
    Schmidt & Cie., München.
    Albert Link, München.
22. Tapeziererarbeiten, Stoff- und Teppichlieferanten:
    L. Bernheimer, K. B. Hoflieferant, München.
    L. Val. Eckhardt, München.
    Hahn & Bach, München.
    Wilhelm Nagel, Tapezierer, München.
    Anton Pössenbacher, K. B. Hoflieferant, München.
23. Applikationsarbeiten und Stickereien:
    Vereinigte Werkstätten, München.
24. Haustelegraph- und Signalanlage:
    August Neumüller, elektrotechn. Fabrik, München.
25. Asphaltarbeiten:
    Karl Lindner, München.
26. Möblierung, Theatergestühl:
    Anton Pössenbacher, K. B. Hoflieferant, München.
    Heinrich Mundhenke, Schreinermeister, München-Laim.
    Julius Fürfang, Stuhlfabrik, München.
27. Gartenanlage:
    August Buchner, Kunst- und Handelsgärtner, München.
28. Feuerschutz-Einrichtung:
    Minimax-Apparate-Bau G. m. b. H.

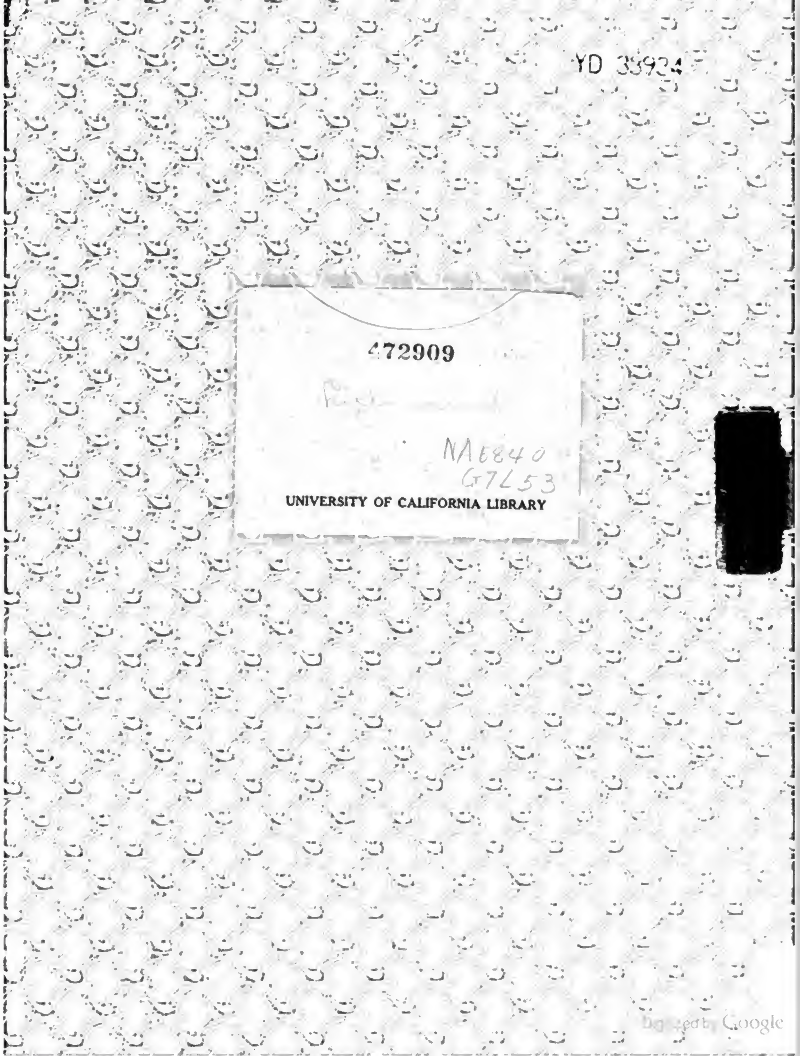


SCHLUSSWORT.

Wenn auch unsere Gedanken über die Notwendigkeit einer durchgreifenden Reform unserer Schaubühne von der Mehrzahl unserer bedeutendsten Künstler, von einer großen Reihe von Bühnenleitern, Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielern, von Bühnentechnikern und Musikern geteilt werden, so sind wir doch weit davon entfernt zu glauben, daß wir nun auch mit unserer Anlage die restlose Lösung des Problems gefunden haben. Die Begrenzung dessen, was uns an Zeit und Mitteln zur Verfügung stand, hat uns immerhin in manchem Vorhaben gehindert und wir wollen unsere Arbeit nicht anders als einen „Versuch" eingeschätzt wissen, ein Versuch, der seinen Zweck vollauf erfüllt, wenn er anderen Anregung gibt, auf der betretenen Bahn weiter zu arbeiten.

Eine große Arbeit ist geleistet — sie wäre nicht möglich gewesen, wenn wir uns nicht von Anbeginn der unermüdlichen Mitarbeit des Arbeitsausschusses und vor allem dessen Vorstandes erfreut hätten, der nimmer rastend bei allen künstlerischen und technischen Arbeiten, bei allen Fragen der Organisation und Verwaltung sich in selbstlosester Weise zur Verfügung gestellt hätte.

Allen getreuen Mitarbeitern unsern herzlichsten Dank!


YD 33934
472909
NA6840
G7L53
UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Digitized by Google

